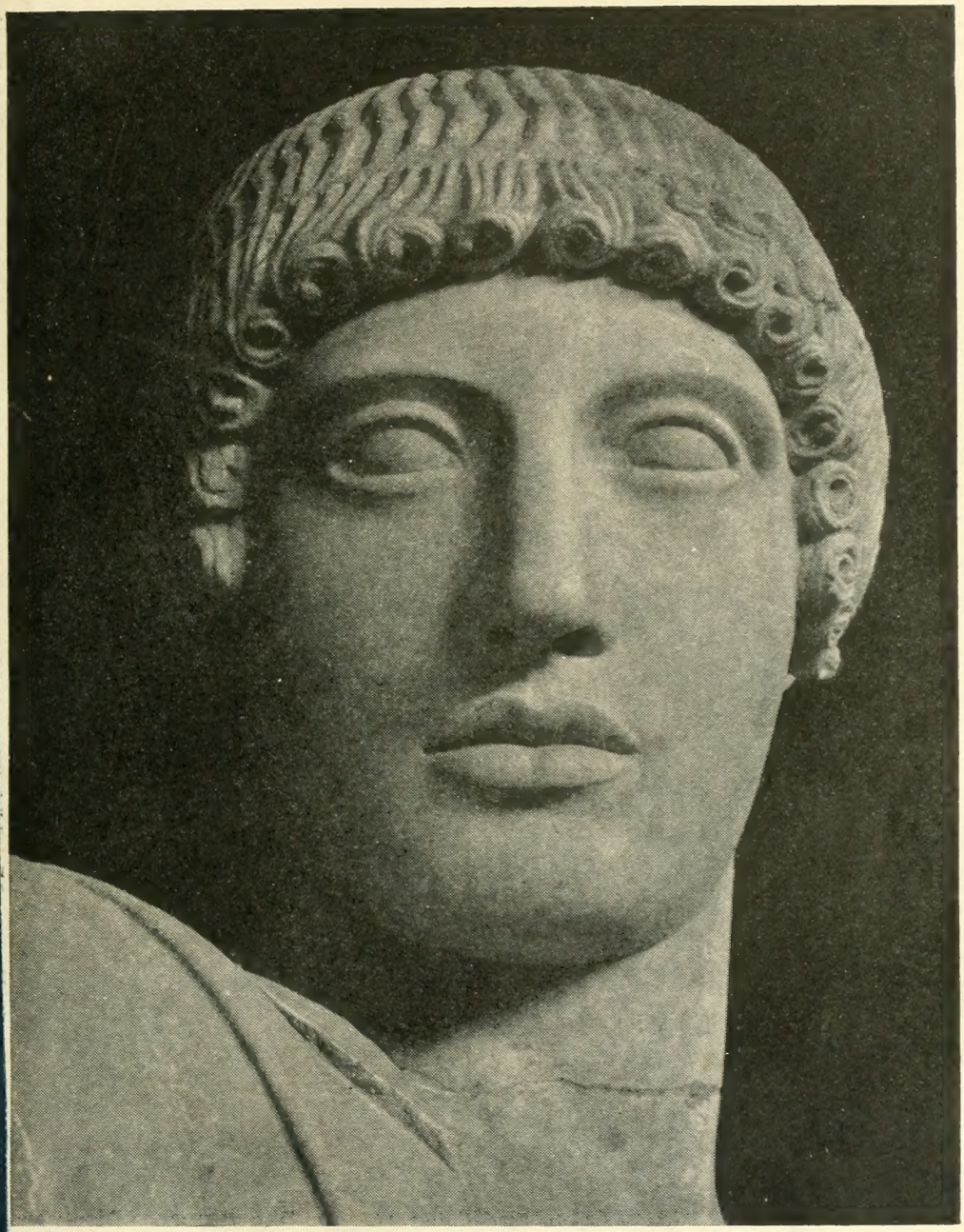
Hamann, Richard
Olympische Kunst

NB
91
O6H3



OLYMPISCHE KUNST

WASMUTH ANTIQUARIAT
BERLIN-CHARLOTTENBURG 2
HARDENBERG STR. 9a

BÜCHEREI
Dr. Eberhard von Cranach-Sichart
Gauting
Nr. 3598

OLYMPISCHE KUNST

Auswahl nach Aufnahmen des
kunstgeschichtlichen Seminars
mit einer Einleitung

von

Richard Hamann

Verlag des kunstgeschichtlichen Seminars in Marburg an der Lahn
1923

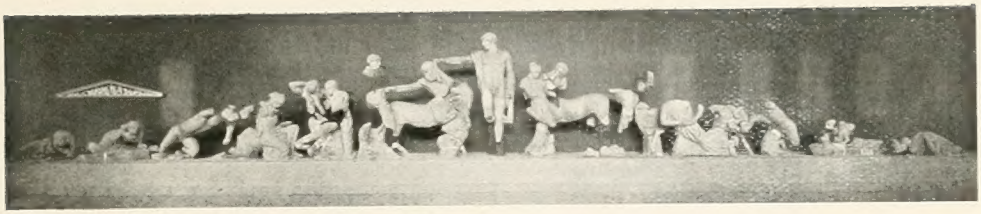
Mit diesem Bande setzen wir eine Reihe von Büchern fort, mit denen die in Marburg sich sammelnde Arbeitsgemeinschaft durch eine Auswahl des Besten geschlossener Kunstkreise dem deutschen Volk ein Geschenk zu machen hofft. Mit wenig Worten, im Bilde durch Auswahl und Anordnung sprechend, sollen diese veröffentlichten Werke dem Unkundigen sich zur Freude eröffnen, dem Kundigen auch für seine Kenntnis etwas bieten. Wenn auch äußerlich der Zugang leicht gemacht wird zu dieser künstlerischen Welt, die im ersten Bande »Deutsche Köpfe des Mittelalters« mit Nationalem begann, aber in diesem darüber hinausgeht zu den Quellen europäischen Menschentums, so beruht das auf selbstloser Hingabe oben genannter Gemeinschaft, die nun auch dafür nichts anderes wünscht als Hingabe.

LIBRARY
SEP 13 1966
UNIVERSITY OF TORONTO

NB
91
06H3

1122613

Die Photographien entstanden auf einer gemeinsamen Reise von Prof. Hamann, Architekten Fritz Herrmann, Photographen Hans Holdt und Prof. Jakobsthal. Das Buch wurde hergestellt in Arbeitsgemeinschaft mit dem Folkwang-Verlag von der von Münchow'schen Universitäts-Druckerei Otto Kindt Wwe. in Gießen. Den Einband zeichnete Fräulein Alma Bohnstedt. Die Druckstöcke lieferte die Firma Dr. von Löbbecke-Erfurt. — Von diesem Werk wurden 250 numerierte Exemplare, davon 50 in Ganzpergament, 200 in Halbpergament gebunden.



Olympia, Tempel des Zeus, Westgiebel.

Einleitung.

Vor einigen Iahrzehnten, nahe dem Zeitpunkt der Entdeckung dieser Skulpturen, wäre es ein Wagnis gewesen, der breiten Öffentlichkeit diese Bildwerke in einem Bande darzubieten, der nicht belehren, sondern schlechthin erfreuen und beglücken möchte. In doppeltem Sinne galten die Fragmente vom Zeustempel zu Olympia als reine Angelegenheit der Archäologen, denen ein mit großem Aufwand hergestelltes Prachtwerk die Skulpturen wissensgerecht machte, einmal weil an Ergänzung der Überreste, Rekonstruktion ihrer ehemaligen Aufstellung in den Giebeln und an ihrer Deutung sich archäologischer Scharfsinn immer neu bis auf den heutigen Tag bewähren konnte, sodann weil die Giebelskulpturen dem geläufigen Begriff von hoher griechischer Kunst zu widersprechen schienen. Man war etwas enttäuscht, fand sie provinziell. Schlechte Aufnahmen verrieten, daß man damals nicht fähig gewesen war, sie recht zu sehen. Man ließ eine widrige Beleuchtung die Formenkraft der Leiber zerstören, duldete, daß Schatten wache Mienen verdunkelten, und begnügte sich mit Stellungen, die zur Not einer wissenschaftlichen Körperanalyse standhielten, aber dem künstlerischen Blick nichts sagten. Darum waren Neu-Aufnahmen, die nur den stärksten Eindruck festhalten wollten, wie eine Neu-Entdeckung. Vielleicht ist auch jetzt alte Einstellung noch nicht fähig, die unerhörte Kraft dieser plastischen Formung zu verstehen. Man muß sich jeder Sentimentalität entwöhnen, in solcher großen Form das starke Leben zu ertragen und einen Ausdruck, der nichts von Seele und Gemüt hat, sondern Ausdruck eines Animalischen selber ist. Hier triumphiert eine Vitalität voll heftigster Spannung, sprungbereit oder zum Feiern mit ganzem Körper gelagert. Die Lippen schweigen, aber die Muskeln reden eine Sprache, lauter und leidenschaftlicher, als man sie bis dahin in dieser frühen Zeit, kunstgeschichtlich gesprochen, auf der Wende von archaischer zu klassischer Kunst, erwartet hätte, ungewohnt heftig und drastisch spielt sich das alte Thema, Raub und Kampf ab, mit Gebärden, bei denen es hart auf hart geht, Faust ins Gesicht, Nägel in die Backen, Biß in den Arm, Würgen des Halses. Das schien naturalistisch, formlos, lokale Volkskunst.

Man übersah, daß, was Grund und Ziel all dieser entfalteten Lebens- und Leibeskräfte war, Leben und Sterben in Streit und Kampf, Kraft, die nichts will als sich selber, hier sich ganz entschieden, ganz griechisch ausgeben konnte, und daß der letzte Zugriff nur Ende und Schluß einer durch den ganzen Körper fortschreitenden Bewegung ist. Mehr als irgendwo anders mochte nationale griechische Jugend nach ihren Wettkämpfen in diesem vergöttlichten Ringen und ruhendem Gelagertsein der Giebel sich selber finden, in diesem Apoll, der so anders ist, als die kalte Würde togabekleideter Bürger spätantiker Kunst uns glauben machte, stark in seinem grausamen Hochmut, mit niedriger Stirn unter kräftig rahmendem Lockenkranz, herausfordernd in der gesunden Rundheit seines Gesichtes, hinreißend im Wuchs seines Körpers, wenn sich vom befehlend gestreckten Arm der Umriß zur breiten Schulter schwingt, und der Kopf sich dem entgegenschraubt. Ein Gott, der auch im Faustkampf siegen würde.

Es gibt herrliche Aktionen in dem Kampfgetümmel dieses Westgiebels, wie zur Linken der Lapith im Knien vorwärtsschießt und sich mit vorgreifenden Armen ausreckt, um den Gegner zu sich herunterzuziehen, der zur Rechten den Kentauren, in kühnstem Schwung übers Knie ausfallend, erdolcht, ein Anblick so großartig im seitlichen Blick wie ein Felsensturz. Kentauren sind ins Knie gebrochen und greifen Frauen, die sich heftig wehren, und stellen sich zugleich dem Gegner, ein Vor und Zurück gespanntester Bewegungen zu gleicher Zeit. Man möchte es dramatisch nennen, dieses leidenschaftliche Für- und Widerspiel, dies Haschen und Sich-Entwinden, trunkene Losstürmen und feurige Zuschlagen. Interessante Rollen gibt es genug. Kentauren mit riesigen Bärten, großartige Waldgötter, andere mit gefurchten bösen Mienen, Heroen schön und schlank wie Apoll, Theseus und Peirithoos, Lapithen, der Wildheit des Volksstammes entsprechend, mit Wulstlippen und Krausköpfen wie Neger, alte Frauen, die sich ängstlich in die Winkel verkriechen, mit sorgen- und leidvollem Gesicht, junge, die gelassener ihrer Schönheit denken, heroische, die den Kampf aufnehmen, mädchenhafte, die wie unbewußt des Schicksals sich halb ergeben haben, und ein Knabe, der ihr Schicksal teilt. Und doch ist es kaum dramatisch, jedenfalls nicht tragisch. Wo es anders scheint, wie bei der Alten, die dumpf ins Ungewisse vorwärtskriecht, entsetzt den Kopf faßt und mit niobidenhaftem Wehklagen in zerfurchten Zügen so anders ist als die anderen in ihrer Kampfesgier, da hat die Meinung derer recht, die diese Figur in spätere Zeit setzt, dem christlichen Ethos näher, und angibt, daß hier ein frühes Werk in spätem Geist erneuert sei, sodaß umgekehrt wie im Mittelalter sich gealterter Geist auf frühe Form niederläßt. Sonst aber sind in diesem Giebel nicht Schicksale, sondern sich vorführendes Sein, nicht Entwicklung, sondern Entfaltung, bei allem schematischen Reichtum herrscht eine großartige Geschlossenheit der Gestaltung, eine Vollkommenheit nicht aus Armut, sondern aus Fülle, Harmonie nicht aus Gleichmaß, sondern aus Ebnung von Spannungen und Gegensätzen. Trotz aller Bewegung steht es still, so wie es ist, und eröffnet ein Gefüge prallen Muskelbaues von wilder Energie. Die Figuren sind unter sich verklammert, sie vergittern die Giebelöffnung mit Leibern und Gliedern und fügen sich zur Dauerhaftigkeit des Monumentalen zusammen. Die

architektonische Strenge, mit der das Knäuel von Leibern in das Dreieck des Giebels eingefügt ist, die Bestimmtheit der Zeichnung, mit der Einzelformen umschrieben sind, könnten ornamental wirken, Gewandfalten, die fest wie Ruten oder gebogenes Blech den Körper umstarren, Haare, die architektonischen Profilen gleich dem Stein abgemeißelt sind, Hautfalten, die wie mit dem Meißel in Metall gegraben scheinen, sie alle könnten schöne Muster ergeben, wenn sich nicht im welligen Fluß die Strähnen so absichtslos gegen- und übereinander verschöben, die Haarbüschel gegeneinander sperrten und die Gewandfalten sich spreizten, überquerten, verdrückten. So ist alles zugleich gebaut und gewachsen.

Im Ostgiebel ist gegenüber dem Westgiebel darstellerisch eine solche Beruhigung eingetreten, daß man zunächst einmal an dem Bericht des Pausanias gezweifelt hat, es sei dargestellt die Vorbereitung zur Wettfahrt des Oinomaos und Pelops, des Königs, der dem Sieger in der Wettfahrt seine Tochter, dem Unterliegenden Tod verhieß, des Helden, der durch Verrat des Wagenlenkers Myrtilos den Sieg errang. Da für ein Nationalheiligtum der Griechen, das Haus des Zeus, die Darstellung einer Lokalsage an sich nicht schicklich sei, so läge nichts näher, als an die Verherrlichung allgemeinbedeutender griechischer Heroen zu denken, für die zunächst einmal, unverbindlich, Menelaos und Helena, Agamemnon und Klytämnestra vorgeschlagen wurden. Wie dem sei, nach den heftigen Spannungen und Entladungen des Westgiebels herrscht hier eine fast beschauliche Stille körperlichen Verhaltens, zwar noch immer von durchdringender Vitalität, dies breite Hocken, das lässige Knien und entspannte Stehen, wie ein bequemes Gelagertsein der Kämpfer nach harten Leibesübungen. Die Muskeln sind nur leise angedeutet, der Körper formt sich in größeren Massen und Flächen, nimmt sich in größeren und runderen Bewegungen zusammen, und schichtet sich in klareren und ruhigeren Proportionen. Selbst das Gewand nimmt daran teil, wallt von der Schulter oder Hüfte breit herunter und bildet Lachen und Buchten an gestauten Rändern.

Die Monumentalität der Statuen des Ostgiebels ist eine andere als die des Westgiebels. In diesem eine gigantische Kraft und Leidenschaft, für deren elementaren Charakter die Kentauren, halb Mensch, halb Tier, mehr als die Menschen zeugen. Man denkt zurück an die Zeit, wo im Bereich des Göttlichen und Heroischen das gefährlich Tierische und der Kampf mit ihm, Seeungeheuer und Halbgötter, eine Rolle spielten. Im Ostgiebel reinere Entfaltung menschlich körperhaften Seins. Jeder Akt entwickelt sich für sich zu einem stolz geformten Bau, und immer aus einer freien Bewegung heraus, wo man die erstaunliche Sicherheit in jeder Wendung spürt. Wie sich zu einem einzigen bedeutenden Komplex der Körper des Knienden zusammenschiebt, der Hockende auf dem Sockel gelagerten Beines die Körpermasse türmt, ist so vollkommen wie in besten ägyptischen Statuen und doch ganz anders lebendig von innen her bedingt, durch eine gebändigte, ihrer selbst gewisse Kraft so harmonisch geschlossen. Hier verstummt auch jedes Gerede von Ansichtsforderung. Hier ist eine Vollkommenheit des Körpers, die, wie man sie umschreite, von jeder Seite in immer neuen Schiebungen ihre gelassene Schönheit enthüllt.

Trotz der kämpferischen Kühnheiten und ausfahrenden Bewegungen ist der Westgiebel altertümlicher; in der Einzelfigur wie in der Verteilung aller zur architektonischen Gesamtform ist alles richtungsgebundener, fester umschrieben und reliefmäßiger komponiert. Mit der Monumentalisierung der Einzelgestalt im Ostgiebel löst sich diese auch stärker vom Nachbarn und fordert ihren eigenen und tiefen Raum um sich und für sich allein. Wenn man auch in ihnen noch etwas „Archaisches", Altertümliches sehen will, dann bedeutet das nichts anderes, als daß in der Knappheit der Formen, Behandlung des Körpers auch der Marmorblock noch immer zu seinem Recht kommt, und sorglichst geformt, geglättet, fest und kühl dazu einlädt, Hand an ihn zu legen und die Unnachgiebigkeit des Materiales und die Kurvaturen steinmäßiger Oberfläche, dem Bildhauer nachschaffend, zu fühlen.

Man könnte meinen, daß im Ostgiebel nicht nur das andere Thema, sondern auch andere Gesinnung diese größere Reife gelöster Form bedingt habe, oder daß eine andere Künstlerhand am Werke gewesen sei. Im Ganzen oder wenigstens für sich selbst sprechen dagegen der Liegende der rechten Giebelecke und die kniende Frau, deren Faltenleben so reich und ausdrucksvoll, aber auch genau so fest und bestimmt ist wie bei der Knienden des Westgiebels. Bei dem Liegenden wird noch einmal lebendig, was im Westgiebel wirkte, in einem wohligen Sichstrecken ein sich steigernder Rhythmus inneren Lebens, ein Sichballen und Aufgipfeln von Zehe zu Kopf, ein Sichstraffen aller Glieder, das mündet im wächterhaften Blick von durchdringender Härte. Die Unterschenkel umspielt Gewand und schraubt in einer Bewegung nach vorn den Körper heraus. Der gliedert sich in prachtvollen Gegensätzen von Bauch, Brustkorb und Rücken, und darüber hebt sich wie ein Gewölbe der Kopf, runden sich die Haare zu Massen fest wie ein Helm.

Erst mit den Metopen eröffnet sich eine andere Welt. Herakles bringt der Athena die stymphalischen Vögel, ein Akt breiter und schwerer in den Proportionen, muskulöser und tiefer gehöhlt in den Formen als in den Giebeln. Dennoch hat hier eine andere Empfindung gestaltet. Selbst wo eine starke Aktion vorliegt – Herakles, der das Himmelsgewölbe trägt – ist Fleisch, das sich nicht prallt, sondern aufblüht. Bis in den Gesichtsausdruck hinein geht eine merkwürdige Weichheit, es sind Männer von merkwürdiger Milde, von einem Ethos, das mehr das staatsmännischer Weisen als kriegerischer Helden ist. Dargestellt sind die Taten des Herakles. Sie aber sind benutzt, den Halbgott wie gebändigt im Gefolge einer Frau zu zeigen, seiner Schützerin Athena, und die Formen sind gebildet, als ob alle Vorstellungen von Schönheit bei der Göttin ansetzten. Ihr runder schwellender Kopf ist von lockeren Strähnen umspielt, gekrönt vom Helm, an dem alle Formen zärtlich herausgestrichen und edel geschliffen sind, ihr Gewand hängt in breiten Falten schwer von der Schulter, sorgsam gelegt, und begrenzt mit Maß den Körper oder giebt ihn schmiegsam frei. Alles dies ist gleichsam übertragen auf das Männliche, sodaß die von dem Giebel her gewohnten festen Formen hier geschmolzen sind in polsterhaftem Fleisch. Man könnte sich das Verhältnis der Metopen zu den Giebeln so denken. In den Metopen hat sich

ein Künstler geäußert von einer so wunderbaren und überzeugenden Kraft des Komponierens, der Darstellung körperlichen und seelischen Gleichgewichtes, des Gefühles für schwellende Formen und sinnlichen Reiz sich rundender Massen, daß nun auch der Schöpfer der Giebel sich dem Eindruck nicht entziehen konnte, seinen Stil milderte und die kraftgeladenen Körper des Westgiebels im Ostgiebel denen der Metopen anglich, ohne deren Schmelz der Erscheinung zu erreichen. Auch in lässigster Haltung bewahrt sein Werk die plastische Bestimmtheit steinerner Form. Umgekehrt mochte der Metopenmeister, im neuen Kreis heroischer Kampfesdarstellung verpflichtet, zunächst mit herberen Akzenten und eckigeren Formen beginnen, als er von Haus aus gewohnt war. Denn wie die Kerberosmetope haben nicht alle Metopen die besonnene Ordnung einer Form, die bis in die Fingerspitzen und Faltenränder hinein abgewogen, ausgeglichen und in zarten Gegensätzen und Abwandelungen bereichert ist wie bei der Atlas- und Augiasmetope. Deren Vereinigung aber von höchster Gemessenheit und sinnlichem Leben entspricht am meisten dem Begriff, den wir von attischer Kunst im besonderen Sinne haben. Einfacher, klarer und gedämpfter bereitet sich hier die entwickelte Pracht der Giebelfiguren des Parthenon vor.

Was wir aber außer den Metopen und Giebelskulpturen des Zeustempels noch abbilden, lenkt die Blicke vorwärts und rückwärts. Rückwärts zu dem altertümlichen Herakopf, dessen strenges, maskenhaftes Oval unter mauerhafter Krone in allen Einzelformen des Gesichtes nur die flache Erhebung wie dünnen gewalzten Metalles duldet, sodaß erstaunlich ist, wie trotzdem aus den großen Augen ein junohafter Blick herausstrahlt, und leise Feinheit archaischen Lächelns die starre Monumentalität dämpft. Feine Asymetrie, die am Scheitel der sehr besonders gewellten Stirnlocken beginnt, läßt schon in diesem Kopf die volle Lebendigkeit olympischer Kunst den Steinblock überschweben.

Nach vorwärts aber gelangen wir um mindestens eine Generation, wenn wir die Zeit um 460 als die Entstehungszeit der Tempelskulpturen nehmen, mit der berühmten Nike des Paionios. Hier ist ein Herabschweben, einstmals durch segelartig hinter der Figur ausgespanntes Gewand unterstützt, in unnachahmlich überzeugender Weise marmorner Figur eingebildet. Leises Verschieben der unteren Glieder aus der Mittelachse zeigt an, wie die Gestalt von haltender Bodenfläche gelöst dem Druck des Windes nachgeben muß. Die Falten haben alle Starre verloren, in freiem Schwung schlagen sie vom Luftzug bewegt heftig zurück und pressen die Glieder heraus. Richtungsverschieden, vielteilig und gespalten lassen sie wie vor einem Gitter und durch ein Netz hindurch die herrlichen Umrisse und feinen Proportionen des Körpers hervortreten und verbinden mit der Spannung durchsichtiger Stoffe die Gegensätze glatter und gerauhter Oberfläche und die Weichheit rhytmisch gerundeter Formen. Auch hier ist ein Körperliches auf den höchsten Ausdruck gebracht, ein seliges Schweben im Raume, dessen bezaubernde Wirkung um so wunderbarer ist, als der Anblick des Originales, besonders des Oberkörpers, am höchsten Ideale griechischer Kunst gemessen, nicht ohne einige Härten und Lahmheiten ist.

Fast ein Jahrhundert später entstand der Hermes des Praxiteles. Man

sieht, wie die Fähigkeit, den Marmor Fleisch werden zu lassen, keine Schranken mehr kennt. Ein lässiges Sichlehnen entspannt den Körper und motiviert die Weichheit der Formen. Ein unbeschreiblich feines Ineinandergleiten aller Rundungen, ein Vorwölben, ein Abschleifen aller Kanten und Auflockern aller großen Flächen durch Aus- und Einbeulen des Fleisches schafft überall Hebungen und Senkungen für zärtliches Umspielen des Lichtes. Ein Gleiten und Fluten und Andeuten macht jede Fläche des Körpers zu einer Kostbarkeit bildhauerischer Feinheit. Und doch nicht immer zu unserer Freude. Gegenüber der Herbheit und Größe der Tempelskulpturen ist dieser Körper unserem Geschmack zu weichlich, für männliche Schönheit zu weiblich empfunden. Und dennoch, wenn man spürt, wie das herrliche Material des Marmors in dieser Bearbeitung erst seinen Glanz und seine Tiefe entfaltet, wie in ihm die volle Unsagbarkeit lebendiger Entwicklung und nüancenreicher Oberfläche zur Geltung kommt, wie die künstlerisch bestimmte Form nun der sinnlicheren Schönheit makelloser durchleuchteter Haut Platz gemacht hat, wo man das Blut glaubt durchscheinen zu sehen, dann wird deutlich, wie über allem Wechsel der Zeit hier immer ein Begriff griechischer Kunst derselbe bleibt, der kein anderer ist als der einer Vollkommenheit, von Olympiern in olympischer Weise, das ist göttlich zu reden.

Olympia, Tempel des Zeus, Ostgiebel.

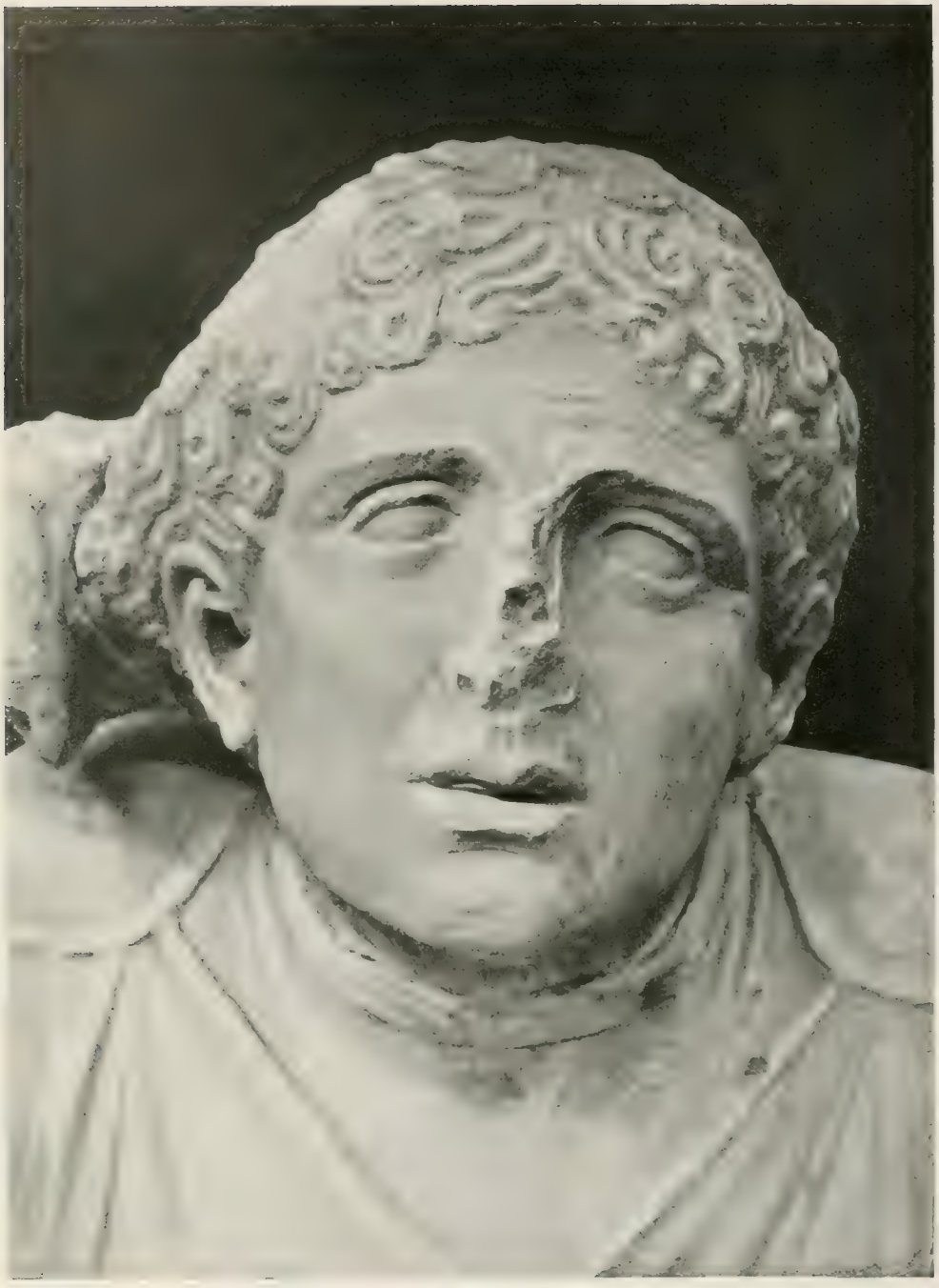
1. Zeustempel, Westgiebel, Apollo, Oberkörper.

2. Westgiebel, Apollo.

3. Westgiebel, Apollo, Kopf.

4. Westgiebel, linke Giebelecke, alte Frau, Vorderansicht.

5. Westgiebel, linke Giebelecke, alte Frau, Rückenansicht.



6. Westgiebel, linke Giebelecke, Kopf der alten Frau.

7. Westgiebel, linke Ecke, Kopf der jungen Lapithin von vorne.

8. Westgiebel, linke Ecke, junge Lapithin.

9. Ostgiebel, rechte Ecke, liegender Mann (Diener, früher als Flußgott Kladeos bezeichnet).

10. Westgiebel, linke Ecke, Kopf der jungen Lapithin, Profil.

11. Ostgiebel, rechte Ecke, Kopf des liegenden Mannes, Profil.

12. Ostgiebel, rechte Ecke, Kopf und Brust des liegenden Mannes von vorne.

13. Ostgiebel, rechte Ecke, liegender Mann, Oberkörper.

14. Westgiebel, rechte Seite, Frau vom verwundeten Kentauren gepackt.

15. Westgiebel, rechte Seite, Lapith den Kentauren mit dem Schwert durchbohrend.

16. Westgiebel, rechte Seite, Lapith den Kentauren durchbohrend, seitliche Ansicht.

17. Westgiebel, linke Seite, Lapith im Kampf mit einem Kentauren.

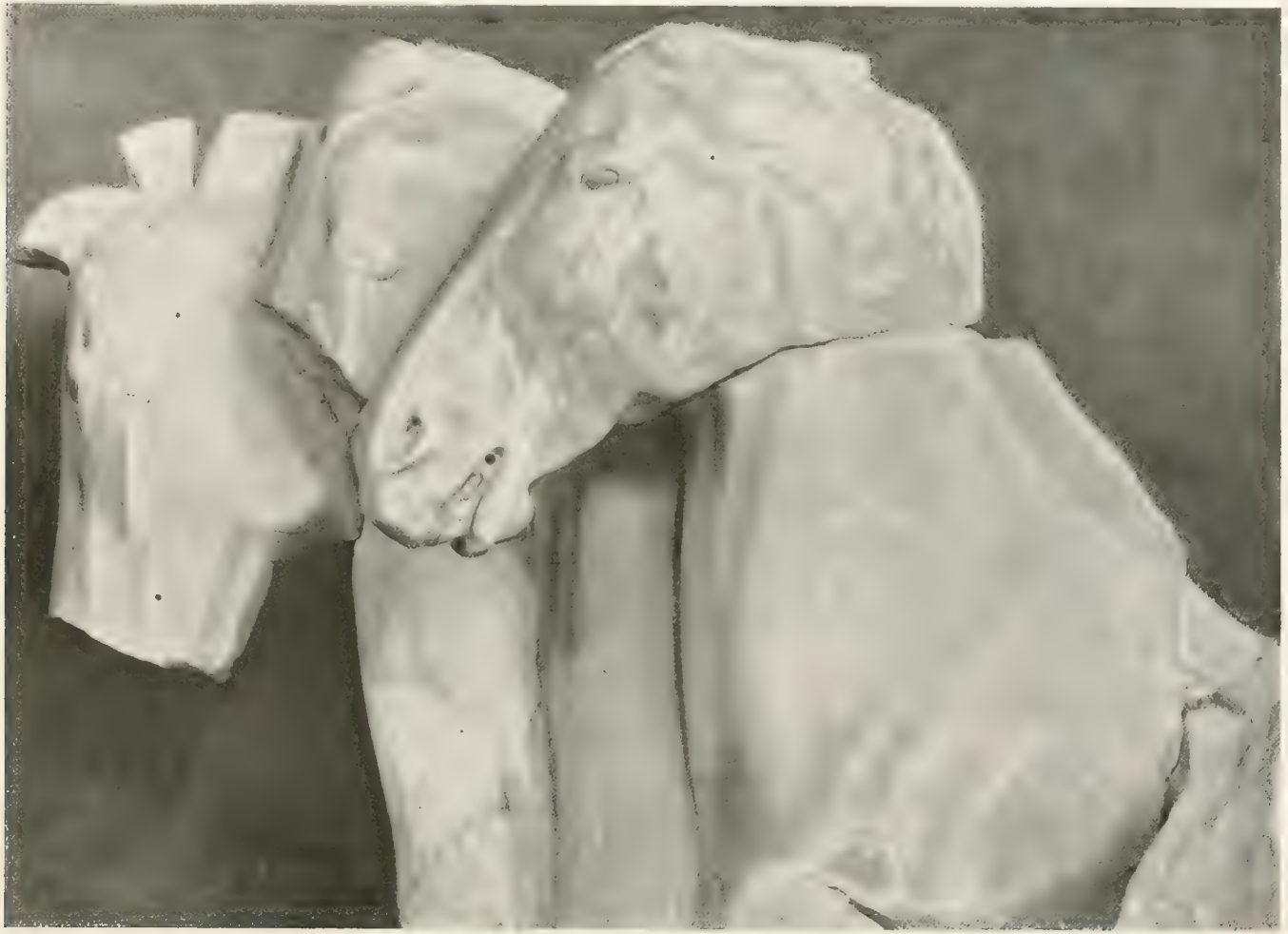
18. Westgiebel, linke Seite, Lapith im Kampf mit einem Kentauren. Untersicht.

19. Kentaur links neben Apollo.

20. Westgiebel, Lapithin von einem Kentauren geraubt, links neben Apollo.

21. Westgiebel, Lapithin (Deidameia) von Kentaur (Eurytion) geraubt. Gruppe rechts von Apollo.

22. Westgiebel, Hinterteil des Kentauren (Eurytion) der Gruppe rechts neben Apollo.



23. Ostgiebel, Köpfe des Viergespannes zur Rechten.

24. Ostgiebel, Pferdekopf vom Viergespann rechts.

25. Westgiebel, Vorderteil des Kentauren aus der äußersten Gruppe links.

26. Westgiebel, Kentaur und Lapithin der äußersten Gruppe links.

27. Westgiebel, Unterteil der vom Kentauren gepackten Lapithin aus der äußersten Gruppe links.

28. Westgiebel, Kopf des Kentauren aus der äußersten Gruppe links.

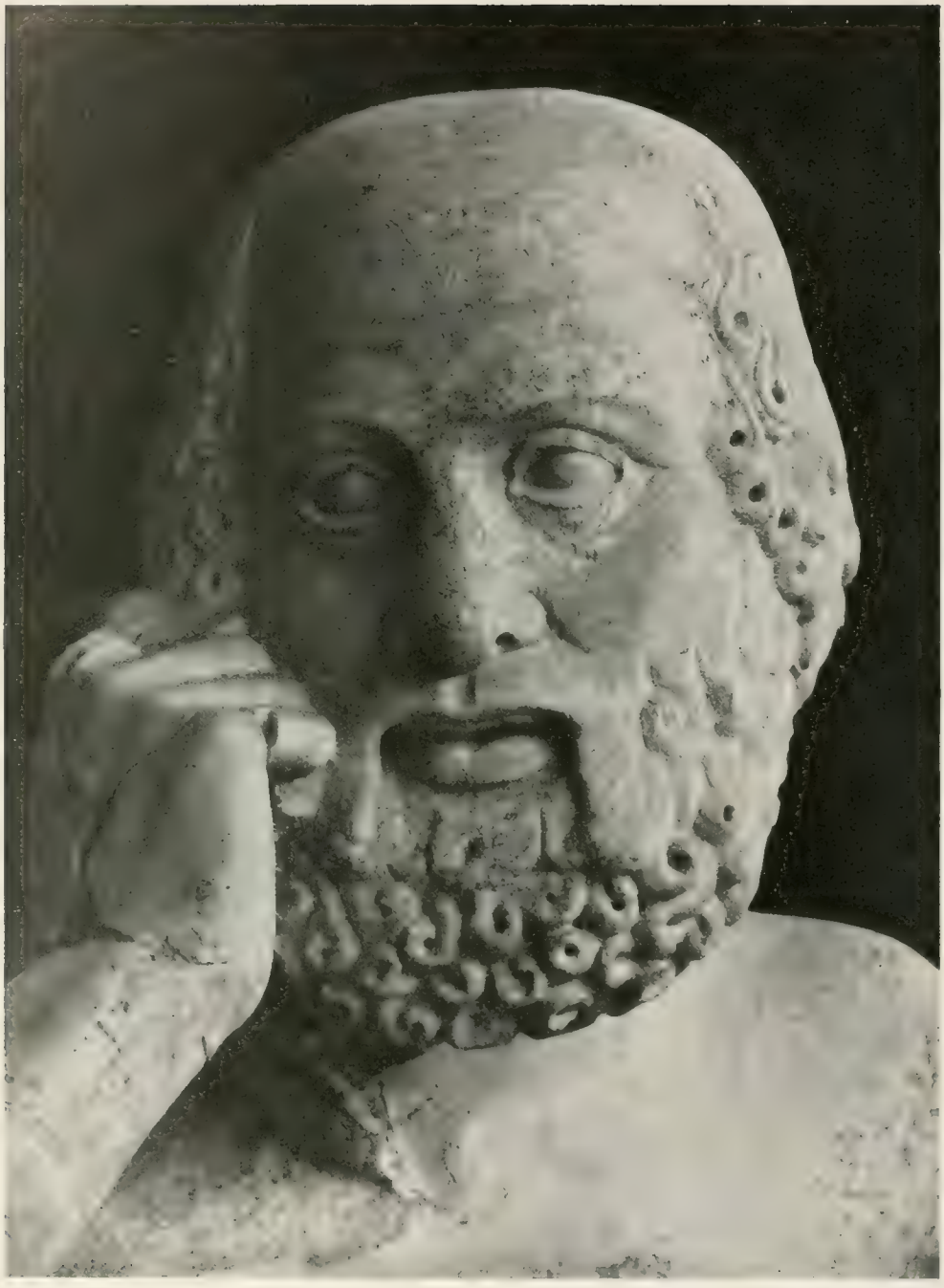
29. Westgiebel, Kopf der vom Kentauren gepackten Lapithin aus der äußersten Gruppe links.

30. Westgiebel, Faust des Kentauren in der äußersten Gruppe links.

31. Ostgiebel, Fuß und Hand des hockenden Jünglings.

32. Ostgiebel, Hockender Jüngling, linke Körperseite.

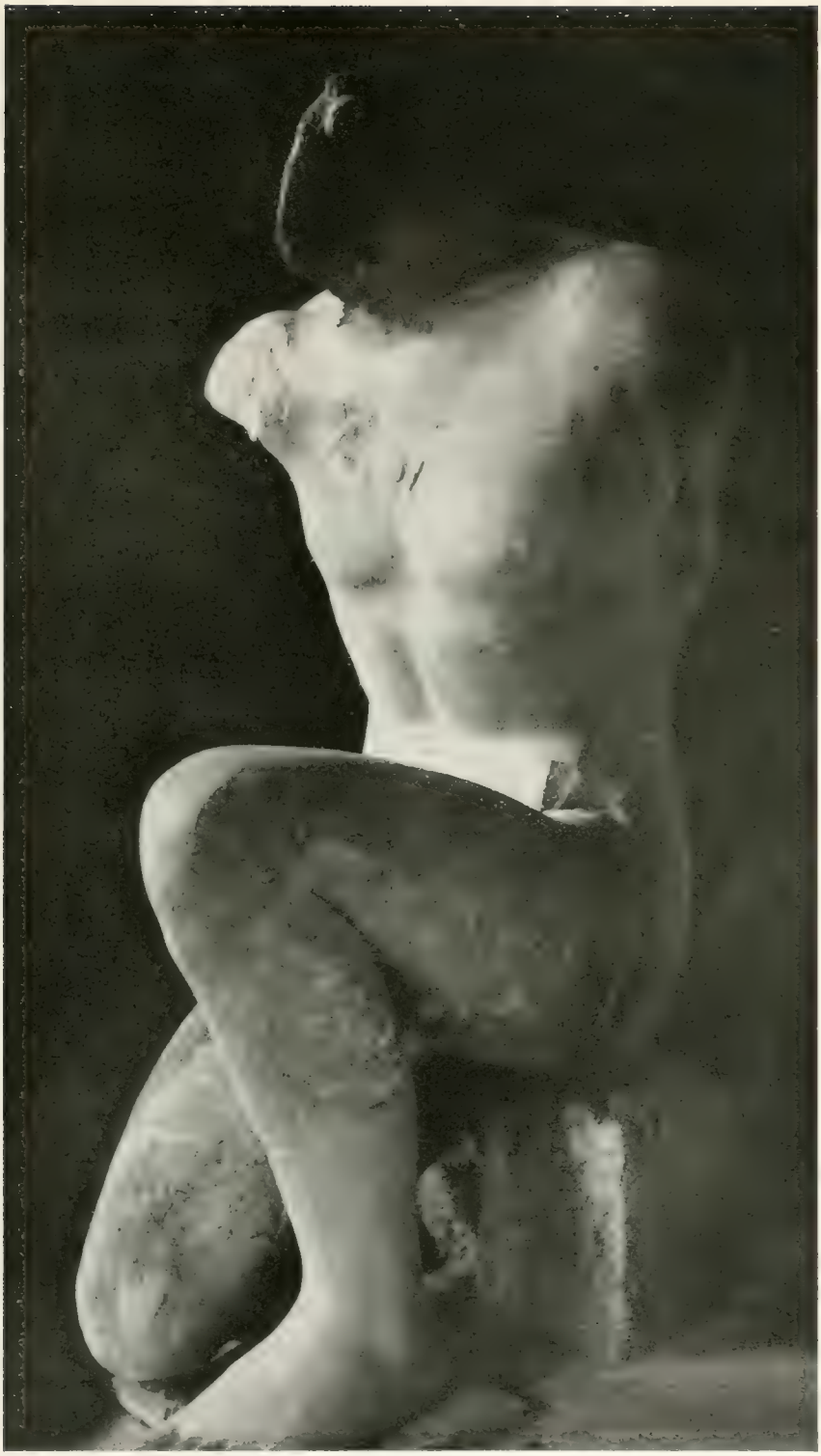
33. Ostgiebel, Hockender Jüngling, rechte Körperseite.



34. Ostgiebel, Kopf des sinnenden Greises.

35. Westgiebel, rechte Seite, Kopf des knabenraubenden Kentauren.

36. Ostgiebel, Knieender Jüngling, rechte Körperseite, Rückenansicht.



37. Ostgiebel, Knieender Jüngling, linke Körperseite.

38. Ostgiebel, kniender Jüngling, rechte Körperseite, Vorderansicht.

39. Ostgiebel, kniende Frau, Rückenansicht.

40. Westgiebel, Kopf des Peirithoos.

41. Westgiebel, Kopf des kämpfenden Lapithen aus der Mittelgruppe links.

42. Westgiebel, Kentaur und Lapith im Kampf aus der mittleren Gruppe links.

43. Atlas-Metope, Oberkörper des Herakles, seitliche Ansicht.

44. Metope, Herakles besiegt den nemeïschen Löwen, Kopf der Athena.

45. Metope, Herakles reinigt den Augiasstall, Kopf der Athena.

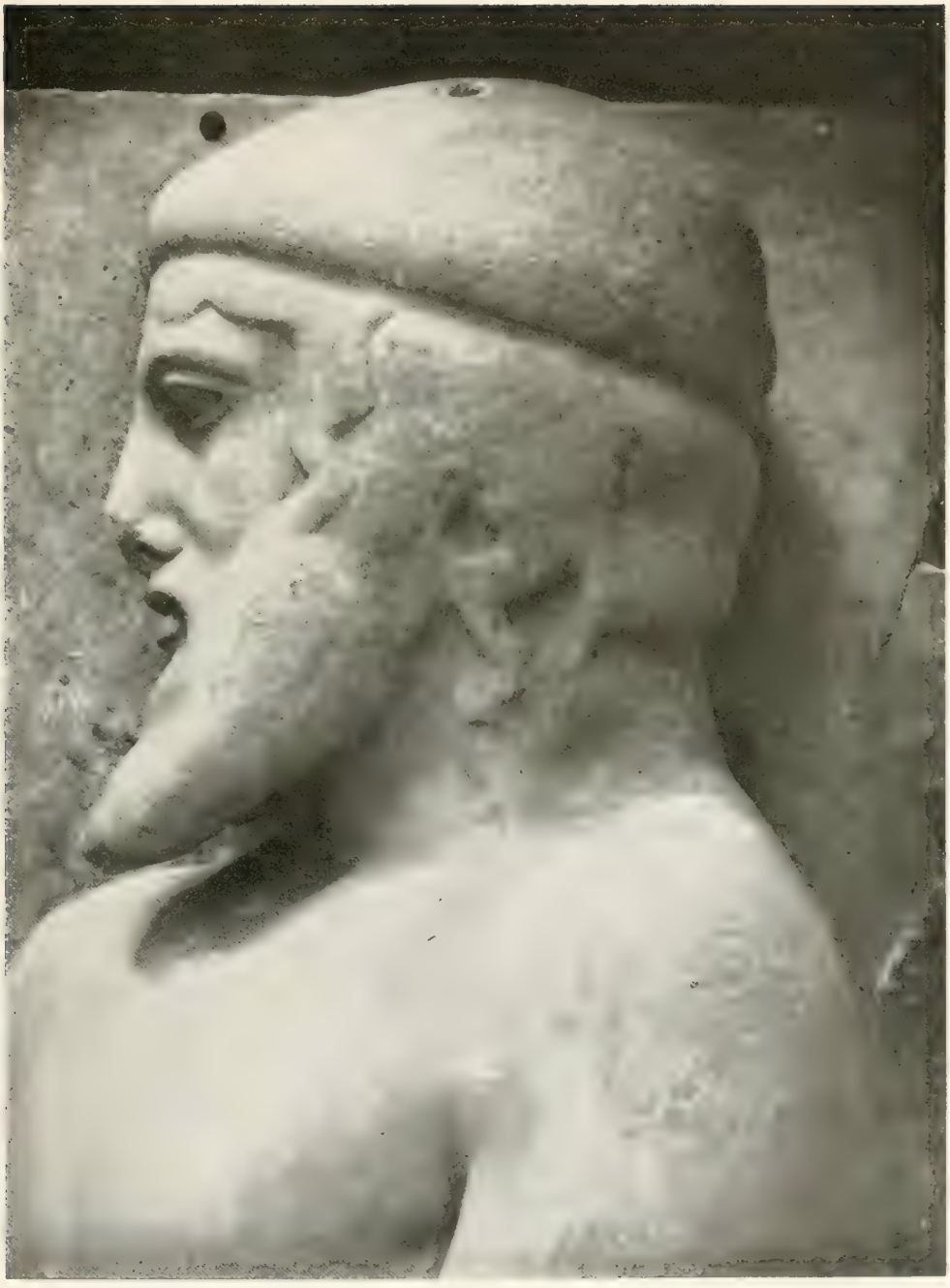
46. Metope, Atlas bringt Herakles, der von Athena (?) unterstützt das Himmelsgewölbe trägt, die Äpfel der Hesperiden.

47. Metope, Herakles reinigt den Augiasstall.

48. Atlas-Metope, Oberkörper der Athena.

49. Atlas-Metope, Oberkörper des Herakles; Ansicht schräg von vorn.

50. Metope, Herakles holt den Höllenhund Kerberos, Kopf des Herakles.



51. Atlas-Metope, Kopf des Atlas.

52. Metope, Herakles bringt der Athena die stymphalischen Vögel.

53. Hermes des Praxiteles, Oberkörper mit dem Bachusknaben.

54. Kopf des Hermes des Praxiteles.

55. Fuß des Hermes des Praxiteles.

56. Hermes des Praxiteles.

57. Nike des Paionios.

58. Nike des Paionios, Unterkörper rechtsseitig.

59. Nike des Paionios, Unterkörper linksseitig.

60. Herakopf von einem archaïschen Kultbild des 6. Jahrhunderts.

Als erster Band dieser Reihe erschien:

DEUTSCHE KÖPFE DES MITTELALTERS

60 ganzseit. Abbildungen. Nach Köpfen der hervorragendsten Statuen des deutschen Mittelalters mit Einleitung von Prof. Hamann. Preise wie Olympische Kunst.

Ferner ist erschienen:

RICHARD HAMANN, KUNST UND KULTUR DER GEGENWART. Eine Erörterung der Grundlagen heutiger Kultur auf allen Gebieten. Grundzahl brosch. M. 0.50, geb. M. 1.50.

RICHARD HAMANN, DEUTSCHE UND FRANZÖSISCHE KUNST DES MITTELALTERS. Bd. I: Südfranzösische Protorenaissance und ihre Ausbreitung in Deutschland auf dem Wege durch Italien und die Schweiz. Grundzahl brosch. M. 10.–, geb. M. 12.–, vergriffen. Neuauflage in Vorbereitung.

Es erscheint in Kürze:

RICHARD HAMANN, DEUTSCHE UND FRANZÖSISCHE KUNST DES MITTELALTERS. Bd. II: Die Baugeschichte der Klosterkirche zu Lehnin und die normannische Invasion in der deutschen Architektur des 13. Jahrhunderts. Mit 250, darunter vielen ganzseitigen Abbildungen. Grundzahl brosch. M. 12.–, geb. M. 15.–.

Nach den in diesem Bande »Olympische Kunst« veröffentlichten und etwa 100 anderen Aufnahmen ist ein großes Tafelwerk mit Text von Ernst Buschor und mit ca. 150 Abbildungen auf 100 Lichtdrucktafeln in Vorbereitung, über das ein Sonderprospekt erscheinen wird.

Im Frühjahr 1923 wird erscheinen:

KURT WILHELM-KÄSTNER und RICHARD HAMANN, DIE ELISABETHKIRCHE ZU MARBURG UND IHRE KÜNSTLERISCHE NACHFOLGE. Mit ca. 300 Abbildungen.

Im Verlage N. G. Elwert'sche Buchhandlung gab das kunstgeschichtliche Seminar heraus:

HAMANN UND KOHLHAUSSEN, DER SCHREIN DER HEILIGEN ELISABETH. Mappenwerk mit 260 Abbildungen auf 58 Lichtdrucktafeln.

Grundzahlen: Ausgabe A 1–9, Ganzpergament M. 150.–
Ausgabe B Ganzleinen, Nr. 51–150 „ 100.–
Ausgabe C Halbleinen „ 75.–
} Sonderprospekt kostenlos.

E.M.21-4-64

NB
91
06H3

Hamann, Richard, 1879-
Olympische Kunst;
Auswahl nach Aufnahmen
des kunstgeschichtlichen
Seminars
Marburg an der
Lahn, Verlag des
kunstgeschichtlichen
Seminars (1923)

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY